

“Uno va al teatro a ser manipulado”. Una conversación con Roger Bernat



Óscar Cornago

Consejo Superior de Investigaciones Científicas-Madrid

oscar.cornago@cchs.csic.es

Fecha de recepción: 03/09/2016. Fecha de aceptación: 28/10/2016.

Resumen

Este texto es el resultado de la conversación abierta al público entre Roger Bernat y Óscar Cornago, una vez revisada por ambos. Esta conversación tuvo lugar como parte del seminario organizado por ARTEA “Dispositivos escénicos y modos alternativos de ‘ser público’”, el 17 de junio de 2016 en el Museo Nacional y Centro de Artes Reina Sofía de Madrid dentro del programa Teatralidades expandidas. Desde que comenzara a trabajar en 1996 la trayectoria de este creador refleja cambios importantes en los modos de hacer y pensar la escena a lo largo de estas dos décadas. Dentro de esta trayectoria nada ha marcado de forma más evidente un antes y un después como el estreno en el 2008 de *Dominio público*. Esta obra señala el comienzo de otra forma de confrontar la escena con el público y plantear las posibilidades de la representación y la acción. En donde antes había actores ahora se encuentra el público haciéndose cargo de su propia representación como hecho social. ¿Qué significa este giro? ¿Ha cambiado realmente en la sociedad de hoy el papel de los espectadores, y el de los actores? ¿Cómo seguir entendiendo la práctica del teatro cuando somos todos agentes de una representación en la que casi todos preferiríamos no tener que participar? ¿Cómo volver a hacernos cargo de un relato social propio?

Palabras clave

Representación
Participación
Público
Emancipación
Comunidad

Abstract

This text is the result of the conversation open to the public between Roger Bernat and Óscar Cornago, once reviewed by both. This conversation took place on June 17, 2016 as part of the seminar “Performing devices and alternative modes of ‘being public’”, organised by ARTEA at the National Arts Center and Museum Reina Sofia in Madrid as a part of the program Expanded theatricalities. The work of Roger Bernat began in 1996. Since then his career reflects important changes in the ways of doing and thinking the stage. Within this trajectory nothing more clearly marked his evolution as the premiere in 2008 of *Dominio público*. This work marks the beginning of another way to confront the stage with the public and raise new possibilities of representation and action in a collective sense. Where before

Key words

Representation
Participation
Audience
Emancipation
Community

there were actors now the public is taking charge of its own representation as a social fact. What does this shift? Did it really change the role of spectators and the actors in today's society? How continue to understand the practice of theater when we are all actors in a representation in which almost all prefer not to have to participate? How to return to take charge of our own social story?

Esta conversación tuvo lugar el 17 de junio de 2016 como parte del seminario “Dispositivos escénicos y modos alternativos de ‘ser público’”, en el Museo Nacional y Centro de Artes Reina Sofía de Madrid.

Óscar Cornago.- A raíz de *Domini públic*, una obra que aunque fue estrenada en el 2008 ha tenido una larga vida, tu trabajo experimenta un cambio decidido hacia formatos que focalizan la atención en la participación del público, prescindiendo de los actores. Por detrás de *Domini públic* queda una larga historia que empieza en 1996 con la creación de la General Eléctrica. Esta agrupación funcionó como un colectivo de artistas por el que pasaron numerosos creadores jóvenes de aquel momento y que abrió otras formas de plantear la creación teatral. La diferencia entre actor, bailarín o artista plástico quedaba como un elemento más dentro de un espacio colectivo de creación generado a partir de la experiencia personal y una relación más directa con el público. A partir del 2000 la General Eléctrica deja de funcionar como colectivo y tú continuas con un trabajo de investigación que pasó del teatro en primera persona a las fórmulas documentales. ¿Cuál es la imagen vista desde hoy que te queda de todo aquel periodo?

Roger Bernat.- En esos primeros diez años seguíamos creyendo en la posibilidad del escenario como espacio de representación. Aunque el escenario tendía a desbordarse, a romperse para generar vínculos con la platea, no dejaba de ser un teatro que seguía encuadrado en el marco de una embocadura. Con *Domini públic* la dialéctica entre el que mira –el espectador– y el que hace –el actor– explota al desaparecer escenario y actores.

Desde finales del siglo XIX los dispositivos no han hecho más que multiplicarse y se han convertido en los verdaderos escenarios donde se objetiva el poder y se dictan modelos de conducta. Pantallas, redes y plataformas son los escenarios teatrales de la actualidad, han tomado el lugar que ocupaba el escenario teatral y han liberado al teatre de ser el lugar donde se representa y construye el mundo. El escenario teatral ha pasado de ser el lugar hegemónico en el que representar el mundo para convertirse en un proyecto colectivo que reflexiona sobre los dispositivos que se implantaron sobre el modelo teatral que los precede. El teatro, conocedor de los resortes, trucos y mecanismos del espectáculo, es el dispositivo que, al reflexionar sobre sí mismo, reflexiona a su vez sobre los dispositivos en su conjunto.

Ó. C.- Aunque a simple vista parece haber una ruptura clara entre este tipo de obras –vamos a llamarlas “de participación”– y los trabajos que hacías antes, no resulta difícil establecer relaciones, influencias y planteamientos comunes entre un periodo y otro. De hecho aquel otro teatro, que giraba en torno a la acción física, ya había mostrado un claro rechazo de la representación. En este sentido, estos nuevos formatos de participación habría que entenderlos, no como un rechazo a la representación, sino como una reformulación sobre la posibilidad de la acción a nivel colectivo. Me refiero en todo caso a que el desplazamiento de estas funciones escénicas, actor, representación, dramaturgia, acción, espectador, que ya era evidente en tu producción anterior, no es algo que haya comenzado hace unos años, sino que es en realidad la historia

de todo el teatro moderno. Con lo cual la diferencia a la que comúnmente se apela entre teatro de participación y teatro de no participación habría que reconsiderarla desde un enfoque más amplio. Posiblemente, el auge de esta etiqueta de “teatro de participación”, que no es nuevo, pero ha sido reinventada ahora desde estos dispositivos escénicos, es un producto de marketing para responder a las demandas de un mercado cultural que tiene que decirle al público tú eres el verdadero protagonista, tú eres el que haces la obra.

R.B.- Existe la falsa creencia por la cual la movilización es en sí emancipadora. Pero quizá sería más cierto decir que la movilización te sumerge en la acción y, cuanto más cerca estás de la acción, menos posibilidad tienes de interpretarla y, por tanto, de superarla. Para ser intérprete y no solo un ejecutante, hay que tomar distancia. Un teatro en el que los espectadores son a la vez actores tiene que enfrentar la difícil tarea de sumergir al público en la acción manteniéndolo a distancia. Que es lo que ha intentado siempre el teatro. Habría que acabar con la diferencia que se establece entre *teatro de participación* y teatro convencional. La etimología de las palabras *teatro* y *teoría* es la misma, todo acaba siendo una cuestión de visión. En el teatro llamado de participación de lo que se trata no es de movilizarse, sino de verse movilizado. No se trata de desinhibirse, sino de inhibirse viéndose actuar, no se trata de conocerse, sino de desconocerse. Y creo que, en la paradoja de vivir viéndose vivir, es donde radica el interés del teatro, cuyo fin no debería ser la participación y menos aún la movilización.

Ó.C.- Esto implica una posición claramente distinta del creador/director con respecto a su obra. Recuerdo que en una conversación con José Antonio Sánchez a raíz de *La, la, la, la, la*, una suerte de retrato autobiográfico de un joven artista estrenado a finales del 2003, te referías a la inseguridad que te producía asistir a tus propias obras por temor a que algo pudiera salir mal, que un actor se confundiera o que algo saliera como no estaba previsto. Esto me recordó a lo que ha sido una de las constantes a lo largo de todo el siglo XX, que es el deseo por parte de muchos directores de controlar en todo lo posible el mundo escénico al que está dando vida, lo que puede resultar contradictorio si pensamos que la base del teatro es un actor que está vivo, y a quien ya Gordon Craig descartaba como un material peligroso por estar sujeto a emociones propias que pueden ir en contra de la obra. La imagen de la partitura escénica, que tuvo tanta fuerza a partir de los años sesenta como modelo estructural para fijar el lugar de cada elemento en escena, remite a esta misma necesidad de controlar al máximo la obra. La presencia de Kantor en sus propias creaciones observando sus obras, que podríamos calificar de orquestales, se convierte en este sentido en uno de los iconos del teatro del siglo pasado. ¿En qué medida tu mirada y tu propia presencia como un participante más en algunos de estas obras, como en el caso de *Numax-Fagor-plus*, que vimos ayer, puede ser comparable?

R.B.- El secreto del teatro de hoy estaría en deshacer la relación que une al director con el actor, al dictador con el ciudadano, al representante con el votante. Digo deshacer, porque esta relación empezaría a ser fructífera cuando ambos –director e intérprete, por ejemplo– se sorprendieran y cuestionaran sus propios roles. Mientras que en los espectáculos anteriores a *Domini Públic*, por muy matizada que estuviera, la relación con los actores era de subordinación, y por tanto yo sufría cuando los actores no hacían exactamente lo que yo quería, en la actualidad al tratarse de las reglas de un juego, en lugar de ofuscar me con las derivaciones y desvíos de la acción, me sorprende junto con el público de las diversas formas en las que se despliega un mismo dispositivo y de los roles mutantes que vamos adoptando todos. Todos nos sentimos sorprendidos por esa máquina que es al mismo tiempo emancipadora y cruel. Y cada uno de nosotros va a tener que encajar esa cruel fascinación desde una perspectiva individual. Es importante entender que estos dispositivos más que ser

máquinas de consenso son máquinas divergentes, porque cada uno de los espectadores –yo me incluyo entre ellos– vamos a tomar una postura distinta con respecto de lo que está ocurriendo.

Ó.C.- Sin embargo, hay algo en estos dispositivos que hace que pase lo que pase siempre van a funcionar, incluso si el público decidiera no participar, si nadie leyera los diálogos que van apareciendo en la pantalla, su deserción, su silencio, no dejaría de ser una forma de participación. En este sentido, el dispositivo, y me remito aquí a la teoría crítica en torno a estas maquinarias como mecanismos de poder, siempre va a salir ganando frente al lugar subalterno del público. Incluso el fracaso de la obra no dejaría de legitimarla como obra.

R.B.- La singularidad del teatro es que se trata de un proyecto colectivo. Y creo que en mis piezas eso es especialmente visible. No es verdad que si el público no dice las palabras que están en la pantalla el espectáculo funciona igual. En el hecho de hacer el espectáculo hay un proyecto de emancipación, un proyecto de emancipación que –todo hay que decirlo– siempre fracasará. Cuando sales del espectáculo te queda la sensación de que podías haberlo hecho mejor. Como dice Boris Groys acerca de la modernidad, un proyecto colectivo pasa de generación en generación. Lo que acaba dejando una generación de espectadores a los espectadores que entrarán a la siguiente función es el proyecto de emancipación mismo. Una cierta esperanza de que, aún sabiendo la imposibilidad de una interpretación perfecta, los espectadores que vengan tras nosotros tendrán la capacidad de interpretar el proyecto emancipador que subyace en la máquina teatral con más audacia de lo que hemos sido capaces nosotros.

Ó.C.- En relación a esta dimensión colectiva parece que ha habido también un desplazamiento evidente desde los tiempos de la General Eléctrica hasta los modelos de producción que presentas bajo las siglas FFF. En el primer caso la dimensión comunitaria residía en la manera de entender el proceso de creación, la convivencia, experiencias y tejido humano que sostenía el proceso de creación, en el segundo caso este imaginario se proyecta sobre el público, trata de realizarse en escena, en tiempo real, y su responsabilidad recae de algún modo sobre los espectadores, sobre lo que ocurra en el lugar y en el momento de la obra. Antes la comunidad era la condición previa de la obra, ahora ésta es el motor que da lugar al imaginario del encuentro.

R.B.- Por tanto nos convertimos en una *comunidad de proyecto*. Ya no somos una *comunidad radical*, en el sentido de una comunidad que se siente formar parte de un mismo colectivo porque tiene las mismas raíces históricas o culturales, sino una comunidad que se sabe comunidad solo por estar haciendo el mismo espectáculo durante una hora y luego va a volver a desperdigarse por la ciudad sabiéndose tan ficcional como el espectáculo mismo. Y, sin embargo, junto a la conciencia del fracaso, en todo proyecto siempre habrá una cierta voluntad de emancipación.

Ó.C.- A raíz de *Domini públic* y ya en los años previos estuve trabajando en tu texto “Las reglas del juego” que en cierto modo podemos considerar como fundacional del giro que iba a tomar tu trabajo desde entonces. Recuperando aquellas reflexiones ahora, donde se especulaba con la autonomía de la obra escénica en tanto que mecanismo o juego, me pregunto si no podría recuperarse la vieja relación texto-representación para repensar estos nuevos operativos escénicos. Quiero decir que estos dispositivos tienen una dimensión teórica y en muchos casos también visual que está muy presente. Esto hace que este tipo de obras sean más fáciles de documentar o de contar en cuanto meque otras. Son un conjunto de reglas que organizan un encuentro entre personas. Esto hace que este tipo de obras tengan la apariencia de ser fácilmente documentables al poder ser reducidas a un juego. Delimitan un espacio y unas normas, como decías en aquel texto. Sobre ellas se construye una dramaturgia

que ya no tiene un soporte textual, sino conceptual, siguiendo el modelo de las artes visuales. Esto contribuiría a explicar también la buena acogida de este tipo de obras en los museos. De hecho, actualmente estás presentando algunos de tus últimos proyectos en el Centre d'Arts Santa Mònica de Barcelona. Mi pregunta es que, igual que antes teníamos el texto y luego sus posibles representaciones, en qué medida tenemos ahora el dispositivo y sus posibles actualizaciones. ¿No tiene el dispositivo, como antes lo tenía el texto, una función de control sobre la escena?

R.B.- En ese texto decía que los textos dramáticos son unas reglas del juego hipertrofiadas donde toma más tiempo leer las reglas del juego que jugarlo. Y sin embargo me considero alguien que viene de las artes teatrales, no de las artes visuales, y cuando estoy en un museo intento reivindicar la teatralidad de mi trabajo. No considero que por el hecho de que estos dispositivos puedan ser explicados, documentados, etcétera, se agoten en esa documentación. Diría que es más bien al contrario. En un mundo repleto de dispositivos, no es suficiente con ponerse frente a la obra de arte o sentarse en la butaca del teatro para observar. Sentirse *secuestrado* por el dispositivo permite poner al espectador no solo en la posición de observador e intérprete sino también en la de manipulador y ejecutante. Desde el momento en el que se acepta formar parte del dispositivo se es víctima y verdugo, algo que muchas veces el dispositivo museográfico, por la singular relación que establece con el visitante, tiende a omitir.

Ó.C.- La necesidad de experimentar lo que pasa realmente durante el transcurso de la obra me parece importante para no quedarnos en la abstracción que es el dispositivo en tanto que proyecto. Se trata, sin duda, de dos realidades distintas y la diferencia reside en el mundo sensible que se despliega cuando el público se encuentra para actualizar el dispositivo, para confrontarse con él y bucear en sus posibilidades o imposibilidades, pues como dices, hay algo de crueldad o fracaso en todo esto. El dispositivo siempre va a salir vencedor, pero ahí está ese otro fenómeno que es la experiencia sensible producida entre las personas que han estado ahí compartiendo durante un tiempo ese espacio. Ahí tiene lugar ese encuentro cuerpo a cuerpo al que se refiere Agamben como posibilidad de aproximación crítica frente a la maquinaria. ¿Reside en este plano de la experiencia sensible la posibilidad de afirmarnos de forma colectiva como algo más que el resultado previsto por un dispositivo social?

R.B.- Yo tendría cuidado con ese amor que el siglo XX ha profesado hacia lo sensual, a lo corporal. Todos sabemos que lo sensual tiende a lo consensual. El siglo pasado ha sido escenario de aventuras regresivas y antimodernas en las que el teatro, preocupado por enaltecer cuerpo y emociones, fue el laboratorio de una visión del mundo que más tarde demostró tener siniestros resultados. El teatro debería ser capaz de mantener una cierta distancia con las emociones, de dejar el espacio necesario entre los cuerpos para que la interpretación fuera siempre posible.

Ó.C.- Efectivamente, como dices, los dispositivos tienen una impronta teórica evidente, que se traduce a la hora de su realización en ese espacio de reflexión e incluso de contradicciones que despliega. No se trataría, por tanto, de una experiencia sensible al modo de aquellas comunidades radicales a las que te referías antes, sino otro tipo de fenómeno colectivo, menos esencialista y en el que las distancias, la conciencia de la individualidad, la diferencia con respecto a los demás y la reflexión que todo esto conlleva de cara a si participar o no participar o cómo hacerlo, son una parte esencial. Ya no existiría en este sentido la comunidad inocente.

R.B.- El problema de estas experiencias en relación a los dispositivos es que muchas veces apestan a incienso, a experiencia stanislavskiana a 360°, a exhibición de la intimidad sacrificada... Todo esto hace necesario que tengamos que acotar cuando hablamos de dispositivos escénicos, porque en este saco se nos cuele mucho teatro

ritualista, mucha interpretación esencialista y fascistoide de la comunidad. En el teatro siguen habiendo compañeros de viaje drogados por los inciensos del comunitarismo.

Ó.C.- Es por eso que me parece importante discutir las obras no de manera abstracta, a partir de lo que uno imagina que puede llegar a dar como resultado un dispositivo. Las abstracciones que alimentan la proliferación de conceptos y etiquetas en la que nos movemos hace que al final terminemos igualando cosas que son distintas. No solo en relación a la obra de artistas distintos, sino en relación a tus propias obras que, calificadas de forma genérica como dispositivos, pudieran parecer que son iguales, cuando han dado lugar a hechos escénicos muy distintos.

En este sentido hay dos obras tuyas que por razones diversas parecen llevar el funcionamiento del dispositivo a un cierto límite, o incluso llegar a desbordarlo. Me refiero a *Pura Coincidència*, una adaptación de *Insultos al público* de Peter Handke en la que se grababa al público, primero mientras esperaba para entrar en la sala, una espera que se alargaba porque tú mismo salías a informarle que la obra se iba a retrasar por problemas técnicas, y luego ya dentro de la sala, durante el espectáculo. Al final de la obra se le mostraban las grabaciones a un público que, sin saber que se le estaba grabando, aparecía en actitudes y poses no siempre elegantes. Esto provocó reacciones airadas que hizo que la obra no pudiera seguir haciéndose. Es por esto que digo que el dispositivo se vio desbordado al dar lugar a reacciones que iban más allá de la obra, pudiendo entrar en el terreno legal. El otro ejemplo que me parece muy reseñable en este sentido es un trabajo más reciente, el *Desplazamiento del Palacio de la Moneda*, que se hizo en Santiago de Chile en el 2014, dentro del Festival Santiago a Mil. El objetivo de esta obra era llevar una maqueta del Palacio de gobierno de Chile desde su emplazamiento real hasta La Legua, el barrio con la renta per cápita más baja de la ciudad. Para esto se habló con 30 colectivos y asociaciones de signo muy diverso a los que se les pidió que llevaran la maqueta, a modo de paso de Semana Santa, durante una parte del trayecto, y a cambio se les daba la oportunidad de subirse al balcón presidencial, incorporado a la maqueta con ayuda de una escalera, para dirigirse a los ciudadanos con sus reivindicaciones, luchas y deseos. En este caso el desbordamiento surge por la procedencia y el lugar desde el que muchos de estos colectivos, en su mayoría ajenos al ámbito artístico, aceptaron su participación. El recorrido, que se realizó a lo largo de dos días, quedó atravesado por una realidad humana muy diversa y muy real, por las actitudes y formas de estar de este amplísimo abanico de representantes de la sociedad chilena del momento. Creo que por razones evidentemente distintas estas obras, y especialmente esta última, se cargaban con una realidad que desbordaba los cauces participativos impuestos por el dispositivo, convirtiéndolo en otra cosa que hubiera sido distinta e imprevista con cada actualización. Algo que en distinta medida supongo que ocurre con todas estas obras de participación.

R.B.- Si me permites, para responder voy a tomar un camino un poco más largo. Los dispositivos que caracterizan la modernidad han tendido a convertirnos en espectadores: la escuela nos ató a los pupitres, la fábrica nos ató a las máquinas, el cine nos ató a la butaca, etc. En los últimos dos siglos hemos aprendido a no hacer caso de los estímulos que venían de nuestro cuerpo para optimizar los recursos que nos permitieran prestar atención, en una modalidad de concentración que es básicamente la que requiere el espectador tal y como lo conocemos ahora. Ya a comienzos del siglo XX Ezra Pound describe con detalle cómo la multitud, ese ser imprevisible y violento, se convierte en público, una figura de la colectividad mucho más ordenada. Esto ocurre al mismo tiempo que la democracia, que tiende a movilizar a los votantes, se convierte en una forma de gobierno global. Es cierto que más tarde, ya casi en el siglo XXI, los dispositivos se hacen mucho más ligeros y, como ya todos llevamos un teatro en el bolsillo (*Roger muestra su teléfono móvil*), podemos volver a movilizar nuestros cuerpos pero sin haber perdido la capacidad de atención que tan bien ha descrito Jonathan

Crary. Fíjate que no estoy diciendo que con la llegada de la democracia se esté movilizándolo a los ciudadanos. Con la llegada de la democracia tenemos a un ciudadano inmovilizado por los múltiples dispositivos que dan forma a nuestra vida que, con la posmodernidad al hacerse también móviles los dispositivos, recobra la capacidad de movimiento sin perder la obligación de mantenerse atento. Y, ahora que todos somos espectadores entrenados, desde todas las instancias públicas se nos anima a la participación. Parece una paradoja pero no lo es. A la luz de los ejemplos extraídos de la antropología política africanista que cita Ballandier en *El poder en escenas*, yo diría que lo mismo que ocurre con el proceso de entronización de muchos reyes africanos, al encontrarnos con un ciudadano que se ha ido haciendo soberano, se ha producido una inhibición de su prestación. El ciudadano, al igual que el rey, necesita tomar distancia con respecto de la comunidad que se siente llamado a gobernar. Es necesario tomar distancia, apartarse de la comunidad para luego volver con la capacidad de actuar sobre ella, pero desde esa distancia, desde ese extrañamiento que podríamos definir incluso como brechtiano; la distancia de un espectador atónito de encontrarse sobre un escenario que, al mismo tiempo, se siente constreñido a actuar. Es como esa típica escena de película, que muchos también sufrimos en nuestras pesadillas, en la que tras cruzar una cortina nos encontramos subidos a un escenario frente a 500 personas que esperan que empiece la acción. Uno se siente obligado a actuar pero desconoce los detalles del guión. Esa es la perplejidad que despliegan en el espectador los dispositivos que has citado.

Ó.C.- Hay un tema sobre el que no te querido preguntar directamente y sobre el cual habrás tenido que hablar a menudo que es el de la participación. Lo he tratado de sortear porque me parece que tiene algo de trampa. Es uno de estos temas que como dice Deleuze en algún sitio están ya normalizados, representados, sobre los que se puede estar hablando mucho tiempo sin llegar a decir algo que escape a lo previsible.

R.B.- Yo también tenía esa sensación, pero ahora hay incluso festivales dedicados al Teatro de Participación, y de pronto nos encontramos allí con las obras, porque si nos invitan a llevar nuestro trabajo, no vamos a decir que no. Y al final, es inevitable, hay que hablar del tema.

Ó.C.- Bueno, qué te voy a decir, yo mismo estoy preparando un monográfico para una revista llamada *telóndefondo*, justamente sobre participación, donde espero incluir esta conversación.

R.B.- Hablemos de ello. Participación, manipulación y teatro siempre han ido de la mano. Incluso está en boca de muchos de los espectadores que salen de los espectáculos que hacemos: se sienten manipulados por haber participado de un dispositivo teatral. Y te confieso que no deja de sorprenderme porque en esa observación, que yo interpreto como una queja, se adivina un malentendido. Al teatro uno no va a sentirse libre, uno va al teatro a ser manipulado.

Ó.C. – Esa es la cuestión. El problema no es si participativo o no participativo, como decías tú antes del teatro, sino en qué estamos participando, en qué tipo de fenómeno o medio social o artística estamos tomando parte. Si el resultado me interesa, si el medio y el entorno humano están vivos y presentan algún interés, puede que no sea tan importante si la participación es más abierta o cerrada, que parece que es en lo primero que nos fijamos. Como dices, toda participación implica una manipulación. Pero no todas las manipulaciones son iguales o tienen la misma finalidad. Una vez aceptado que te vas a dejar manipular, o masajear, hay que preguntarse qué te ha producido el masaje, si te ha dejado buen cuerpo, si te ha dejado indiferente o dolorido. Si volverías o te ha parecido una pérdida de tiempo, o peor aún un engaño.

R.B.- En un mundo que es básicamente manipulador, creer que el teatro tiene que ser esa burbuja en la que imaginamos una realidad que no existe es una falsificación un tanto insultante. La diferencia que hay entre la realidad y mis espectáculos es que en estos últimos las reglas del juego están claras. Y uno entra o no entra, juega o no juega, se deja manipular o intenta subvertir esa manipulación, conspira contra el dispositivo o acata las reglas. Esa discusión que uno tiene consigo mismo es el ensayo que nos tiene que hacer más perspicaces para que, al acabar el espectáculo, cuando empieza la verdadera representación, seamos mejores actores.

Ó.C.- Eso es resultado de la reflexión activa que provocan estos dispositivos. Pero la respuesta que generan habría que discutirla, como decía antes, en relación a cada caso, al relato-situación que crean, porque no se trata solo de la situación escénica, hay también un relato que la envuelve y la presenta, o mejor dicho, la representa, desde una determinada perspectiva.

R.B.- ¿A qué tipo de relatos te refiere?

Ó.C.- Me refiero al horizonte de representación desde el que se propone la participación del público. En el caso de *Domini públic* era una guerra, en *La consagración de la primavera* como en *Pura coincidència*, eran relatos extraídos del propio medio escénico, la danza como obra de creación en el primer caso, en el que se trataba de reconstruir por medio del público la famosa coreografía que Pina Bausch hizo de esta obra, y la propia dinámica del teatro como espacio social, en el segundo, pero en el resto siempre ha operado un relato extraído de algún medio social, como los movimientos sociales en el *Desplazamiento*, el movimiento obrero en *Numax* o el imaginario que regula las relaciones sentimentales a nivel de pareja en *We need to talk*. Creo que el sentido último que la obra propone a este acto colectivo de re-construcción de una obra tiene que ver con ese horizonte de fondo. No es gratuito el hecho de recurrir a una determinada representación social para apelar y hacer visible el hecho de estar juntos, en el sentido de que toda colectividad necesita una historia, un horizonte de representación, frente al que situarse. No se trata solo del hecho de estar en un determinado espacio todos los espectadores juntos participando en algo, sino que esta acción colectiva se ve confrontada con una posibilidad de representación que, curiosamente y esto es lo interesante, la modernidad escénica más ligada a la performance había rechazado por su falsedad. Pero pasemos, si te parece la palabra al público, a ver qué opina sobre todo esto.

Público.- A mí me gustaría que profundizaras en aquello que dijiste de que los dispositivos no buscan movilizarte, sino verte movilizado. Y también preguntarte cuál es el cambio cuando haces las obras para públicos que no están acostumbrados a ver teatro.

R.B.- El teatro finalmente es el sitio donde uno va a ver y a verse. Y generalmente esto ocurre a través del intermediario que es el actor. En los espectáculos que exigen la participación del espectador, al haberse perdido el intermediario que pone la distancia entre el que ve y el que hace, existe el peligro de que esa distancia colapse y que el espectáculo se convierta en una experiencia en la que la emoción del momento, la fantasía de la conectividad total, no nos deje vernos vivir. Ese es sin duda el mayor riesgo de poner al espectador sobre el escenario.

Acerca de los públicos no acostumbrados a ver teatro, yo diría que no existen, o yo no me los he encontrado.

Público.- Yo te lo decía porque vi *Domini públic* en un barrio de Madrid, San Cristóbal de los Ángeles, y la reacción de la gente era muy distinta que en *Numax*, en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

R.B.- Eso ocurre porque los espectáculos son diferentes. En *Numax* participar implica significarse, es individualizarse, utilizar la voz, que todavía te individualiza más. En *Domini públic* los espectadores apenas se exponen individualmente, sus respuestas están en el contexto de esa pequeña multitud que forma el público y entre la multitud uno no se siente observado, eso facilita la participación. De todos modos, yo decía que no existen públicos no acostumbrados al teatro porque vivimos en un mundo muy teatralizado. En todo caso, lo que habría que preguntarse es cuál es el lugar del teatro en un mundo en el que todo es teatro y todos nosotros somos actores.

Ó. C.- Al hilo de lo que dices, y mientras surgen otras intervenciones, me gustaría preguntarte qué pensarías si calificáramos tus obras como instalaciones humanas. ¿Estarías de acuerdo?

R.B.- También podríamos decir que se son arquitecturas humanas, como los *castells*, esos castillos humanos de los que se tiene constancia en Valencia y Cataluña desde hace al menos 150 años. Aunque, francamente, me siento mucho más cómodo bajo el epígrafe de teatro.

Ó.C.- Te lo digo porque hay un cierto riesgo en entender estas obras como instalaciones, volviendo de nuevo a su proximidad con el medio de las artes visuales, donde se han acuñado términos como performance delegadas, que Claire Bishop desarrolla, por ejemplo, en su libro sobre el arte de participación. Tendríamos así el punto de llegada de un teatro documental, por el que tú también pasaste tras las primeras experiencias con General Eléctrica. Lo que ahora se documentaría no serían ya colectivos o individuos que destacan por algún motivo, sino el propio público en su sentido más común y anónimo, sus actitudes y formas de estar.

R.B.- Antes de que empezara este encuentro, estuve a punto de dejarme llevar por la tentación de leerlos un artículo que estoy escribiendo junto con Roberto Fratini y así cubría media hora de conversación. Bueno, finalmente, recapacité. No os voy a endiñar nada, pero de todos modos, dejadme leer un trocito que tiene que ver justamente con esto: “En un mundo en el que la participación es un hecho, pero no es casi nunca real, el teatro debería asumir el cometido nada fácil de desplegar una participación que sin ser necesariamente un hecho, o precisamente por no serlo casi nunca, consiga ser real”.

Ó.C.- ¿Y a qué le llamarías “participación real”?

R.B.- Precisamente es lo que creo que ocurrió ayer cuando representamos *Numax-Fagor-plus*. En un marco abiertamente ficcional, los espectadores tomaban la palabra para repetir lo que unos obreros habían dicho en el pasado. Tomar la palabra significaba legitimar un dispositivo ciertamente autoritario y convertirse en correa de transmisión de unas ideas preconcebidas. Pero al mismo tiempo era una forma de dar voz a una lucha que no se acaba nunca y haciéndolo, tomar partido. Ese componente doble y contradictorio, que está en la raíz misma del teatro, es lo que hace real la participación.

Ó.C.- Tus obras recuperan la condición de juego que es consustancial al hecho escénico. Finalmente, reducido a su nivel escénico más básico, lo que le propones al público es que juegue a hacer una obra. Es esta dimensión construida, artificial, la que sirve también para tomar distancia con respecto a esos horizontes de representación o fenómenos sociales, como el movimiento obrero, a los que hace referencia el juego. En el caso de *Numax* de forma explícita a través de la recuperación de las dos situaciones de las que se extraen los diálogos que el público tiene que incorporar. La primera extraída del final de la película de Joaquim Jordà *Numax, presenta*, un documental

sobre el final de un proceso de autogestión de una fábrica en los años setenta, y la segunda del encuentro que tuvisteis con los extrabajadores de la cooperativa Fagor que cerró más recientemente. Son dos referentes históricos claramente identificados con los que se ve confrontado el público a través del juego que plantea la obra. La pregunta final que resuena es acerca de nuestra propia condición de obreros en tanto que trabajadores culturales.

R.B.- De todas maneras, ahora que hablas de juego, hay que tener cuidado con estas palabras que parecen inocuas, como teatro, juego, comunidad. Actualmente estoy realizando un proyecto que parte de la construcción de los aproximadamente 40 Thingplatz que quedan de los 400 que se proyectaron durante la Alemania nazi. Para estos enormes anfiteatros al aire libre –el de Berlín tiene un aforo de 21.000 personas–, que estaban inspirados en el teatro de Dionisos griego, se realizaron obras de teatro ex profeso, los Thingspiele, obras de teatro que eran una celebración de la comunidad en marcha. A diferencia de lo que ocurría en la Grecia clásica, donde las diferentes instituciones estaban separadas, en el *Thingplatz* lo político, lo religioso y lo artístico se unen para producir un evento consensual que no deja de ser el anuncio de lo que está a punto de ocurrir. Son sin duda las primeras movilizaciones de una colectividad que al poco tiempo se movilizará físicamente con el comienzo de la guerra. El teatro concebido como un ritual de masas acaba encarnando el deseo de unidad de una comunidad llamada a la acción. Estas siniestras aventuras deberían estar sobre la mesa cuando nos planteamos conceptos como el de la participación porque, muy lejos del lugar común por el cual el público aborrece participar, el público adora formar parte de algo que se mueve y, como se dice muy a menudo en teatro, “no tener que pensar”.

Ó.C.- Me parece bien que el teatro, como todo encuentro, pueda ser algo potencialmente peligroso. Eso quiere decir que todavía no estamos muertos del todo. La pregunta es hacia dónde orientar esa potencia social, pero que pueda llegar a ser una potencia, aunque solo sea a nivel imaginario le da a la creación artística un sentido.

Público. - En relación a *Numax-Fagor-plus* creo que uno de los problemas es la identificación entre nosotros como trabajadores culturales y los obreros que aparecen en la película. Uno de los problemas de los artistas e intelectuales de los años setenta o de los ochenta es la frustración de aquellos que trabajaron con la clase obrera para conseguir provocar un movimiento. Aunque el enemigo eran los capitalistas, que son justamente los que no aparecen en los fragmentos seleccionados de la obra de Jordà. Después del 2008, debido a la crisis, los trabajadores culturales, sector al que pertenece la mayoría del público, tienden a identificarse con esos obreros. Pero no sé si esa identificación es una ficción. Esto tiene que ver con la frustración que se produce al final del espectáculo, cuando se oye la *Internacional* y nadie canta. Porque el tipo de politización que se puede esperar de los trabajadores precarios del arte es muy distinta de la que se puede esperar de los trabajadores de una fábrica. Ahí surge la pregunta sobre qué tipo de reflexión estás buscando en relación al juego que planteas sobre la posible herencia del movimiento obrero. Cuando Jordà hace la pregunta hay un compromiso muy fuerte, pero también una distancia. La película es un ejercicio de autorrepresentación de sí misma, pero ahora, al hacerla nosotros, la relación es difícilmente comparable entre esta sociedad precaria y aquella, que era todavía una sociedad obrera. ¿Cuál era, entonces tu intención, al ponernos a actuar sabiendo que nos íbamos a identificar de una manera tramposa con esos obreros?

R.B.- Yo diría que la ficción no es tanto vuestra identificación con los trabajadores, como la propia identidad obrera, que sin embargo se concibe como una identidad fuerte. Lo que nos muestra la película es cómo esos trabajadores se dan cuenta de esa ficción y dejan de sostenerla. Cuando Jordà llega a la fábrica, la lucha que mantenían esos trabajadores ya se ha acabado. Los trabajadores han decidido abandonar

la ocupación de la fábrica y dedicar lo que les queda en la caja de resistencia para hacer una película. Cuando Jordà les pide que actúen, que hagan de sí mismos, éstos lo hacen mal, ¡y sin embargo son las personas que mejor podrían encarnar esos papeles, porque eran los obreros de la fábrica! 35 años más tarde tenemos a unos espectadores invitados a encarnar el discurso obrero de entonces que también lo hacen mal. Pero las palabras, aún siendo mal encarnadas por los propios obreros o por los espectadores-actores, siguen teniendo sentido. Lo cual nos permite pensar que las palabras, entonces y ahora, tienen sentido propio, no necesitan ser encarnadas para ser verdaderas. Ahí es donde la cosa empieza a funcionar. Que cada uno coja de esas palabras lo que pueda tener sentido para sí. En ningún momento pretendo decir “trabajadores de la cultura, hagamos la revolución”, sino que cada uno de esos trabajadores decline particularmente la emancipación del papel que se le había asignado, como ocurre en la película de Jordà, en la que cada trabajador termina afrontando su propio destino.

Como recordaréis, la película acaba con una fiesta en la que los trabajadores de la fábrica y los técnicos que han hecho la película celebran una fiesta. Como dice Jordà en los papeles que dejó tras su muerte, ese es el momento en el que cada trabajador deja de ser portavoz de la colectividad y vuelve a ser consciente de su papel individual. Por eso, cuando me refería hace un rato a la *comunidad de proyecto* frente a la *comunidad radical*, ponía el acento en que ese proyecto tiene que ser transitorio, no tiene que estar enraizado en identidades, historias comunes o comunitarismos de ningún tipo. Estamos aquí reunidos para emanciparnos del trabajo asalariado, pero nada más. O estamos aquí reunidos para tirar adelante este espectáculo, nada más. Porque emanciparse del rol de espectador es quizá la primera de las emancipaciones a la que uno se siente llamado en mis espectáculos.

Público.- Y si nadie llegara a participar, ¿qué ocurriría. ¿Sería también otra forma de participación?

R.B.- Eso no ocurre. Es sorprendente lo que es capaz de hacer el público. En Valencia, al final de *Numax-Fagor-plus*, cuando se invita al público a cantar la Internacional en karaoke, un adolescente chino se levantó para cantarla en su idioma frente a la mirada atónita del resto de espectadores. Estábamos frente a un final triunfal: la clase obrera alcanza el paraíso. En la representación de ayer en este museo, con ese silbido casi inaudible con el que alguien entonó el mismo himno, estábamos frente a una derrota: la clase obrera es un vago recuerdo. Yo organizo las reglas del juego, después dejo jugar.

Público.- ¿Pero el dispositivo te deja realmente salirte de un tipo de participación ya previsto?

R.B.- En *Pendiente de voto* el público a veces hace la “revolución”. Llega a pedir a gritos que se apague el ordenador, que encarna el sistema con el que los espectadores tienen que estar dialogando durante toda la función. Pero en general el público tiene muy claro que hemos venido a hacer un espectáculo, que estamos interpretando las reglas de una ficción para ver qué nos sucede al final. Estamos haciendo un esfuerzo para ver adónde nos lleva ese juego. Solo un espectador ingenuo piensa que estamos aquí en el teatro para cambiar el mundo. No, la revolución la haces antes o después, no *mientras* estás en el teatro.

Público.- Pues que vivan los espectadores ingenuos.

Público.- Yo tengo dos preguntas. La primera es que si el espectador hace lo que se le dice, ¿qué tipo de emancipación cabe de la propia condición de espectador? Y la

segunda qué diferencias existen en relación a los distintos contextos más o menos institucionales en los que se hace la obra o cuando se hace frente a públicos distintos.

R.B.- La cuestión de los distintos espacios es una pregunta recurrente, pero no hay diferencias entre contextos.

Sobre la emancipación, quisiera leerte la frase de Huizinga que abre el artículo del que os he hablado: “Toda cultura es servicio. En este mundo no hay dominio sin servicio. El ser humano se somete voluntariamente y quien cree ejercer su dominio en libertad y a su antojo, está más subyugado que nadie”. Desde el momento en que te sabes manipulado empiezas a emanciparte y te sabes manipulador. Por ejemplo ayer, cuando hicimos *Numax-Fagor-plus*, al tomar la palabra los espectadores permitían que el dispositivo se desplegara, de alguna manera se estaban emancipando, aunque solo fuera de su papel de espectadores y, al mismo tiempo, incitaban a los demás espectadores a que tomaran la palabra a su vez. Los espectadores se convertían inmediatamente en actores manipulados porque seguían las reglas del juego y, a su vez, en manipuladores porque, legitimando el dispositivo, estaban facilitando un dominio. La única manera de no contribuir a esta operación es levantarse e irse, que es el suicidio del espectador.

Público.- En la obra de ayer me pareció bonito ver cómo la asamblea, que termina representando el propio público, sigue siendo el espacio de la toma de decisiones, a pesar de todas las dificultades que genera este tipo de espacios.

R.B.- La película de Jordà fue muy mal recibida por el movimiento sindical de principios de los años 80. A fin de cuentas, la película muestra a unos obreros haciéndole un corte de mangas a la fábrica, que es hacerle un corte de mangas al trabajo mismo. Incluso se reían de su trabajo de actores para la película de Jordà. Y Jordà tiene la valentía de mostrar siempre las dos caras de los dispositivos que retrata: el asambleario y el cinematográfico. No hay lugar para el engaño, no hay dispositivos menos manipuladores que otros.

Ó.C.- En relación a esta última pregunta, creo que lo que tiene que ser verdad es el movimiento que sostiene el relato, la representación o la palabra, no la palabra en sí misma. Me parece lógico que, acabada la asamblea, el comportamiento en la fiesta sea distinto. Estar haciendo un papel no quiere decir que lo que estés haciendo sea mentira. La verdad de la representación hay que medirla en relación al movimiento que genera, la potencia que la sostiene. A diferencia de lo que dices, yo no creo que una palabra tenga sentido al margen de una determinada situación y unas personas que las utilizan. Ese es el problema y también la capacidad del teatro como espacio crítico.

Público.- Yo te quería preguntar acerca de la construcción de imágenes a través de estas obras y el papel del cuerpo. Viendo la obra tengo la experiencia de sentirme a veces como parte de esa imagen, pero otras muy lejos. Esa sensación me parece muy interesante. Y me pregunto cuál es el papel del cuerpo en ese proceso de construcción de imágenes sostenidas por el propio público.

R.B.- Muchas veces se interpreta estos dispositivos como espacios de desinhibición donde el espectador puede finalmente dejarse llevar, vivir fuera de toda conciencia de sí, volver al mito primigenio de la comunión universal. Pero es precisamente porque el teatro es participativo por lo que tiene que ser el lugar en el que se declinen las diversas formas de la inhibición, una para cada espectador. Y la inhibición solo se da en teatro porque es a la vez un espacio de visión y de experiencia. Al estar sobre el escenario el espectador toma conciencia de cada uno de sus gestos y decisiones, y al tomar conciencia de ellos está articulando una ética. Es en este sentido que la imagen

es fundamental. Es a través de la imagen que tomamos distancia. Y, aunque verse vivir es una experiencia dolorosa, compartir con el resto de espectadores atónitos el difícil trance de verse fracasar es quizá una de las pocas maneras de encarnar una comunidad.

Ó.C.- Me dicen que nos estamos quedando sin tiempo. ¿Una última pregunta?

Público.- ¿Qué tipo de espectador construye este tipo de obras?

R.B.- Hay dos tipos de espectadores, el *espectador culpable* que va al teatro a que lo absuelvan y el *espectador inocente* que va al teatro a que lo acusen. Yo me quedo con el tercer tipo, el espectador que va al teatro a *desconocerse*.